الطابع صورة منمنمة مخرّمة الأطراف

أم منظومة دلالية متكاملة؟

هدى طالب سراج

بعيداً عن مفهوم التبويب والتصنيف الذي يتمحور حول تاريخ الإصدارات والعناوين والمواصفات الطباعية التي تدرج عادة في «الكاتولوغات» المحلية والعالمية، حظي **الطابع البريدي** بدراسات تاريخية المنحى وذات قيمة عالية، ومتعددة، دارت حول تاريخ تداول الطوابع الذي ارتبط بمعظمه بتأسيس الدول بالمفهوم المعاصر. وثمّة محاولات جادة لقراءة مختلفة للتاريخ السياسي للدول العربية تعتمد على التعامل مع الطابع باعتباره وثيقة رسمية لم تلقَ لتاريخه الانتباه والعناية الكافيين من قبل المؤرخين. وللدراسات التاريخية عراقتها وحراكها مما يؤهلها للاستعانة بالطابع البريدي، لا محالة، كونه رافداً من الروافد غير التقليدية عند المهتمين والدارسين للتاريخ السياسي والإداري.

وفي ظل المدارس المعرفية التي ركزت على النواحي الفلسفية والاجتماعية والنفسية للفرد والجماعة، ومن منظور العلوم الحديثة وتحديداً علم السيمياء وتفرعاته الدلالية المنحى وعلم الرموز التواصلي وخصوصاً اللغة الصورية، تبلورت مناهج حديثة ونتجت عنها دراسات عنيت بالرموز في مختلف تداعياتها.

مقاربة هذه الرموز ركزت على مدى تداخلها في مخيلتنا وتأثيرها على تضارب المعتقدات عند الفرد الواحد، وعلى اجتياح الصورة لمناحي ثقافتنا، بلغتها المستنبطة مثلما

بدت في السينما والتلفزيون واللوحة، منفردةً أو مصاحبة لنظم أخرى كالموسيقى والحركة واللغة المنطوقة أو المكتوبة. لكن هذه المنهجيات على أهميتها **لم تؤسس لأي مدرسة تتمحور حول الطابع البريدي بعد، ولم تركز على كونه نظاماً إشارياً متكاملاً**. وبالرغم من صدور دراسات[1] متفرقة عند الغربيين الذين اجتهدوا في دراسة الطابع البريدي كمؤشر ثقافي، لكن أياً من هذه الدراسات لم تتناول الطابع البريدي العربي، ولو عرضاً، ناهيك عن انعدام هكذا اهتمامات أو دراسات عند البحاثة في الوطن العربي. فالطابع لا يزال يندرج ضمن مجال العادي والمبتذل والمسكوت عنه ولم يخلق مجاله الخاص به ضمن المكونات الأساسية لثقافة المجتمع.

فهل يمكن استنباط نظام سيميائي طوابعي يؤول لنظرية أو منظومة تكون نتاج تفكيك الصورة ورموزها التي تشكل الحيز الأعمّ في الطابع البريدي؟ وهل بمقدوره أن يظهر العلاقة بينها وبين مقوماته الأساسية الأخرى؟ وهل هناك آليات ومناهج لتحقيق ذلك ؟ واستطراداً، هل هنالك إمكانية لبناء منظومة علائقية تشرح الطابع وتمكننا من الإدراك عبره، وليس إدراكه كأداة وظيفية ليس إلا ؟

الآلية الممكن اعتمادها تكمن، برأينا، عبر تفكيك الطابع وتشريح كل عناصره الدلالية الظاهرة، وأبرزها الصورة/الرسم، ومن ثمّ إعادة تركيب كل هذه العلامات من جديد، وتأويلها كي ندركها لاحقاً على شكل صورة ذهنية ما، تكون هي الرسالة بحد ذاتها؛ وتحمل بدورها دلالات سياقية تمكننا من قراءتها. لكن إدراكنا لهذه الرسالة قد يكون ناقصاً أو متناقضاً في حال عدم معرفتنا المسبقة بالعلاقة القائمة بين العلامة والمفهوم والمشار إليه. وعلى مستوى آخر، يمكننا أن ندرس مجموعة ما من الطوابع بحسب مناسباتها ومواضيعها. فيتم عندها تفكيك الرموز ليس فقط لما تحمله هي بعينها من دلالات، بل للنظر في كيفية استخدامها لاستقبال دلالات تتوازى من خلالها مع المناسبة، أو تكون وليدتها. وفي المحصلة، يمكننا معالجة كيفية استحواذ المناسبة على الرمز وتحوّله إلى شعار تعولم بدوره وانتشر بفضل الطابع البريدي.

(١) تناولت بعض هذه الدراسات الطوابع الكندية وبالتحديد تاريخ كندا الثقافي عبر طوابعها. انظر:
http://www.arch.mcgill.ca/ Charles Comfort, Canadian artist
وقد صدر كتاب حديث عن الدلالات في طوابع خمس دول أوروبية أنظر:
David Scott, *European Stamp Design: A Semiotic Approach to Designing Messages*. London: Academy Editions, 1995. 143 pp.

أول طابع في العالم
صدر في بريطانيا
ويحمل رسم الملكة فكتوريا

بناءً على ما تقدم أعرض في ما يلي قراءة أولية للمخزون الطوابعي. وإن غلبت صفة الاجتهاد على مقاربتي للطابع البريدي، فالموضوع قابل للنقاش والتطوير. والمجالات التي ألحظها في سياق بحثي هذا، ذات آفاق رحبة وتستحق منا كل معالجة رصينة، والنافذة المتواضعة التي أشرّعها اليوم، آمل أن تستقطب انتباه القرّاء والمتخصصين أو المهتمين بحقول المعرفة والدعاية والسياسة والتاريخ والطوابع.

الصورة والطابع

من النادر أن نجد من لا يعرف أو يميز الطابع البريدي[٢] عمّا سواه. ومع تجاوزنا للمعلومات التقنية[٣]، وللأرقام المتعلقة بإنتاج الطوابع ورواجها عالمياً، وهي مسألة نجدها مؤشراً مهماً[٤]، نتطرق للطابع وعناصره من الناحية التشكيلية[٥]. ووفق العرف الاصطلاحي، سنعتبر الصورة الأساسية/التصميم الوسطي، الذي يعبّر الفنان فيه عن الموضوع المحدد، علامة منفصلة عن الإطار التزييني الذي يحيط بها، والذي

(٢) صدر الطابع البريدي في العام ١٨٤٠ لأول مرة في بريطانيا، وانتشر في معظم دول العالم المعمورة انتشاراً واسعاً في مدة زمنية لا تتعدى العشرين عاماً. أما بالنسبة للدول التي لم تنل استقلالها في تلك الفترة، فقد استعملت طوابع السلطة التي كانت تخضع لها.

(٣) الطابع ورقة منمنمة تحمل تصميماً واسم الدولة التي صدر الطابع عنها باستثناء إنكلترا التي لا يظهر اسمها على طوابعها. يضاف إلى ذلك قيمة الطابع وأحياناً ما يدل على طريقة استعماله رمزاً أو عبارة. ويكون قياسه في الغالب 1 x 3/4 أو 1 1/2 x 3/4 إنش. وأما التلوين والتسعير والتسمية ونوع الورق فتتبع الأسس التي يضعها اتحاد البريد العالمي. أما المميزات التقنية فتكون بخصوص الطباعة، وهي نوعان: تقنية «حفر الكليشه» Engraving وتقنية الحفر الزنكوغرافي Gravure وكانت الأكثر استعمالاً . أما اليوم، فالتقنية المعتمدة هي التصوير الفوتوغرافي في الأغلب.

(٤) صدر ٤٠٠,٠٠٠ طابع بريدي مختلف في الفترة بين الأعوام ١٨٤٠ و٢٠٠٠. وفي أيامنا هذه يقدر الإنتاج العالمي السنوي بحوالي ١٠,٠٠٠ طابع مختلف. الطوابع تعود لـ٨٠٠ دولة (ظهرت وغابت وبقي منها ١١٩ لا تزال موجودة). وبحسب آخر الإحصاءات هناك٢٠٠ مليون هاوٍ لجمع الطوابع في العالم.

(٥) متجاوزين التعريف التقليدي الأحادي للطابع كونه رسماً مالياً مدفوعاً سلفاً لخدمة نقل البريد وبالتالي مورداً من موارد الدولة؛ ويختلف عن الطابع المالي.

يعتبر مكوناً بحدّ ذاته. أما العلامات الأخرى التي يحملها الطابع، فهي بمثابة المعلومات الإضافية التي تعيّن الدولة التي صدر عنها الطابع أو التسعير، وكلها أساسية. وهناك علامات اختيارية مثل تاريخ صدوره بالإضافة إلى التعابير المكتوبة. وهذه الأخيرة تشكل فضاءً دلالياً في حدّ ذاته كما سنرى. وكل هذه العناصر/الرموز مبينة على ورقة صغيرة منمنمة مخرمة وملونة.

للوهلة الأولى، عندما نستعرض الطابع، تبدو لنا الصورة/الرسم مستحوذة لمعظم مساحته؛ مما يعطيها سمة تفاضلية على الرموز الأخرى. وفى حالتي الإعجاب أو عدمه، تحثنا الصورة للإسراع في الاستدلال عن البلد الذي أصدر الطابع عبر الرمز/العنوان المفضي إلى ذلك. وهذا الأمر ينتج لدينا عملية قراءة ثانية للصورة/الرسم للاستيضاح عن مناسبة الطابع التي نستعين فيها بقراءة رمز/عنوان المناسبة في أغلب الأحيان. وهذه العملية المعروفة لقراءة الطابع وعلاماته قد تتخذ أنساقاً تراتبية مختلفة تعتمد على القارئ/ المشاهد ومدى اهتماماته التي تتراوح بين الفضولية أو الاستعراضية عند غير الهواة؛ والطوابعية Philately، وتصنيفاتها إلى ما هو ثيمي[٦] أو بلداني أو تسعيري أو غرائبي[٧] عند الهواة؛ أو تلك التي تتسم بالعمق والعقلانية والمتابعة الدؤوبة عند المتخصصين.

إن النظام التركيبي للطابع هو نظام من العناصر المترابطة؛ يكتسب فيه كل عنصر معناه بحكم علاقته بسائر العناصر، بحيث لا تجوز دراسة أي عنصر بمعزل عن العناصر الأخرى. وكيفما يقرأ الطابع تكون الغلبة عموماً للصورة/الغرافيك؛ لأنها العمل الفني الأساسي، وباعتبارها التشكيل الذي يعبّر عن الموضوع.

ومتى ألحقنا الإطار بها، يتكون مستوىً تشكيلي مواز وحاضن لكل العناصر/ العلامات التي ذكرناها لينتج صورة مشهدية جديدة. وفي حال غياب الصورة /الرسم يكون ذلك جزءاً من التصميم للعمل الفني الإبداعي. ومتى سقط أي من المكونات أو العلامات الأخرى في التصميم الأساسي للطابع سقطت مشروعية الطابع مما يؤدي إلى سقوطه ككل. وبالتفاتة سريعة إلى الإطار، المحيط بالصورة /الرسم ، نرى أنه فسحة إيمائية تعبيرية المدى وظيفته الأساسية هي خلق مساحة لتقديم الرموز الأخرى، وخصوصاً ما هو منها نصّي أو حروفي؛ ودون التغاضي عن صفته التزيينية؛ تلك التي غالباً ما يُستعمل الغرافيك فيها لتقديم أشكال مألوفة تتناغم مع الذوق العام . أما ورود

(٦) التبويبي والتصنيفي بحسب الموضوع/ Thematic

(٧) العناصر التي تزيد من قيمة الطابع وتجعله مميزاً أو نادراً، ومنها زيادة أو نقصان أي من رموز/ مكونات الطابع بسبب أخطاء غير مقصودة في الطباعة.

كلمات/عناوين عن مناسبة الطابع، فهي ليست أكثر من جهد توضيحي أو تفعيلي للمناسبة. والتداخل الحاصل بين عنصري اللغة/ الكتابة والصورة، والمواجهة بينهما، عبر الرسم والعنوان في حيز صغير جداً، يحوّل الصورة إلى نصٍّ مقروءٍ؛ مما يولد دلالات تختلف في فعاليتها أو حتى في معانيها إن ورد أي من «النصين» منفرداً. كما تتحول الكلمات/ العناوين إلى عنصر من عناصر التأليف الفني فتصبح بدورها جزءاً من الصورة؛ خصوصاً أنها في الغالب منمنمة صغيرة الحجم. وفي المحصلة العامة لهذا التداخل، نلاحظ إما أن الصورة/ التشكيل قد تلقى القبول وحتى الإعجاب، وإما أنها تسقط بسبب التضارب في المعاني بين «النصّي» و«الصوري».

العيد الخمسون لمنظمة
العمل الدولية
لبنان عام ١٩٧١

تطور الصورة[٨]

في مواجهة إرث تاريخي يناهز المائة والستين عاماً، لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار التغيرات والتطورات المتعاقبة في ثنائية الصورة/ الطابع بسبب التغير الحاصل على ثلاثة مستويات أساسية. المستوى الأول، وهو الأبسط ، تقني نتج عن التطور الملحوظ في تقنيات الصورة وإنتاجها وتداولها في كل المجالات، مما انعكس على الطابع فتغيرت منظومة التشكيل خاصته إن من ناحية التلوين أو لجهة استعمال الرموز وفن الكتابة؛ ويمكن القول تالياً في كل منحى من مناحي التأليف الفني. كما أدى التطور الهائل في الخدمات البريدية في القرن الماضي إلى انتشار الطابع/المكتوب وتداوله بسمة قد تكون انفجارية فاقت الوسائط الأخرى المعروفة في عالم التواصل، ولم يضاهِه أي من الوثائق الرسمية الأخرى في سعة الانتشار عالمياً .

وبموازاة ذلك، وبالتركيز على الحيز الإبداعي في الطابع ، وهو المستوى الثاني،

(٨) سنعتمد على الصورة/ المشهد أي الطابع ككل إلا إذا بينا غير ذلك.

نشير إلى أن المواضيع/التصاميم اقتصرت في الفترة ألأولى، وبتواترية ثابتة، على رسوم لرؤوس الدولة أمثال الملوك والرؤساء، وشعارات الدول والرموز الطبوغرافية وما يتعلق بالبريد[٩]. في المرحلة الأولى التأسيسية، كان الطابع مجرد ناقل للصورة الشخصية أو الرمز بحسب ما هو متداول أو معروف مع بعض الإضافات التزيينية أحياناً. ومنذ أوائل القرن المنصرم، بدأت بعض المواضيع الجديدة بالظهور. وقد رصد[١٠] كل من Trude Meland و Jürgen Christian Meyer، الأستاذين في قسم التاريخ في جامعة Bergen، بعضاً منها مثل المواضيع الخيرية[١١] والقديسين[١٢] والمعارض الدولية[١٣] واجتماعات هواة جمع الطوابع[١٤] والألعاب الأولمبية[١٥] وشخصيات رائدة[١٦] وغير ذلك[١٧]... واعتبر المؤرخان أن إيطاليا كانت أول بلد تدرج الطابع البريدي كوسيط معتمد للدعاية وذلك في العام ١٩١٠. ونضيف إلى ذلك أن الدولة العثمانية كانت قد أصدرت مجموعة من الطوابع في العام ١٩١٣ هي الأولى، ضمن طوابعها، التي حملت صوراً منها جامع السليمانية، وكانت بمناسبة استعادة مدينة أدرنة. كما صدرت طوابع تضمنت مواضيع مختلفة في عام ١٩١٦[١٨].

وفي العشرينات من القرن الماضي، حصلت عملية تحول ملحوظة نقلت الطابع وقدمته كشكل من أشكال الفنون[١٩]. فبدأت عملية تحرر أدت تدريجياً، وبتجل تام، إلى ولادة ما يمكن تسميته الصورية الإبداعية وذلك بهدف التواصل الإنساني في مختلف وجوهه. فشكلت بذلك تحدياً حقيقياً للفنان/المصمم الذي أوكلت إليه مهمة خلق منمنمة فنية ينقل عبر عناصرها التشكيلية دلالات مركبة تؤدي إلى تكوين رسائل معينة بحسب

(٩) ونعني هنا في الشرق، وتحديداً في الدولة العثمانية التي كانت طوابعها عبارة عن تشكيل زخرفي حملت رسمي الهلال والطغرة وكلاهما يرمز إلى حكم آل عثمان. أما مصر أول بلد عربي يصدر طوابع، فكان الرمز الفرعوني هو الرمز الوحيد الحاضر، وتجلى في الأهرامات و«أبو الهول».

(١٠) Italian stamps.com : Italian stamps 1862-1945

(١١) بلجيكا ١٩١٠ و١٩١٤ و١٩١٨، و النمسا ١٩١٤، والبرتغال ١٩١٥، وفرنسا ١٩١٧ Charity stamps

(١٢) البرتغال ١٨٩٥

(١٣) بلجيكا ١٨٩٦– ١٨٩٧

(١٤) سويسرا ١٩٠٠

(١٥) بلجيكا ١٩٢٠. وهذه المعلومة غير دقيقة ، فاليونان كانت قد أصدرت أول مجموعة للألعاب الأولمبية – أثينا ١٨٩٦ ومجموعة ثانية بمناسبة الدورة النصف أولمبية – أثينا ١٩٠٦. (الباحثة)

(١٦) إسبانيا ١٩٠٥: الشاعر الوطني العظيم Cervantes، والبرتغال ١٨٩٤و١٨٩٨ لكل من Henry the Seafarer و Vasco da Gama

(١٧) وتذكارات لمناسبات مثل اليوبيل الفضي أو الذهبي Sovereign's jubilee

(١٨) هذه المعلومات مدرجة في دراسة غير منشورة، أعدتها كاتبة هذا البحث، بعنوان «تداول الطوابع العثمانية في الولايات العربية».

(١٩) مصدر سابق: Charles Comfort, Canadian artist

ما يطلب منه. وأتت هذه الصورية الإبداعية، الطوابعية في الشكل، وليدة الدور الجديد للطابع الذي انتقل من حاملٍ لرمز رسمي ما إلى حاملٍ لرسالة توليفية ما. وفي هذا المضمار، يعتبر الأسلوب الفني جديراً بالدرس لفهم كيف أن أسلوباً ما يبزّ غيره لتفوقه في نقل رسالة ما. كما أن الوظيفة التي يتبوأها الفنان هنا لافتة كونه محكوماً بشروط تأليفية من ناحيتي الشكل والمعنى من جهة، والسيطرة على جنوحه وزهوه من جهة ثانية؛ لأن عمله الفني يلامس مرتبة العالمية.

أما المستوى الثالث، فهو التطور في مجال الدلالات والمعاني في الصورة/ الطابع. ويمكن إدراجه كانعكاس منطقي لما حصل خلال القرن العشرين من تغيرات جذرية في المفاهيم والمعاني رتبت علائقية تختلف عن كل ما سبقها بين الرموز ودلالاتها ومعانيها، وذلك بحسب الوسائطية المستخدمة. ولدى دراسة التغيرات الحاصلة في معاني الرموز، تعاقبياً، عند مجموعة ما، نجد أنها عملية أكثر سهولة حين نتناولها من خلال الطابع البريدي. وتأخذ هكذا دراسة منحىً أكثر سلاسة لدى الدول التي كانت قد درست وأرخت للمعاني التي حملتها شعاراتها و«أيقوناتها». أما في الدول العربية الحديثة التكوين، مقارنة مع دول أوروبا، فتبدأ هذه الدراسات دوماً من العدم مما يزيد في صعوبتها واستحالتها أحياناً. وبالعودة إلى الطابع، فهو يتميز عن سائر الأدوات المشابهة[٢٠] كونه وثيقة مؤرخة ومحفوظة وباعتباره مجالاً خصباً وممتعاً[٢١] أيضاً. وفي الدول الراقية التي تحترم شعوبها وتحافظ على موروثها الثقافي، أتت عملية التحديث في الطابع موازية للتحديث الحاصل في المفاهيم والرموز المتداولة في الثقافة العامة؛ كي يحافظ الطابع على فعاليته، بعد أن اكتسب وظيفة أساسية وإضافية كوسيط رسمي يعمل على تظهير صورة الدولة. ونشير إلى أن الدول التي تُصنف مجتمعاتها بأنها في طور النمو، تتمثل طوابعها عادة بصورة فرد من أفراد الشعب، وتكون لصيقة بالهوية القومية ومرادفة لها. وهي شديدة التأثير والقوة لكنها أحادية التأويل، مبسطة وبدون كلمات أو عناوين[٢٢]. أما في الدول التي خضعت للانتداب، فقد تمثلت المعاني والدلالات عبر رموز إسقاطيه استمدتها السلطة من الثقافة والتاريخ الضارب في القدم بهدف المصالحة وتجاوز الحاضر. لذلك أتت الرموز/المعالم، في أغلبها، غير مثيرة

(٢٠) مثل الدعاية على لوحات الإعلانات و الفنون التشكيلية وغيرها...

(٢١) خصوصاً إذا تناولنا الرموز التي استنبطتها الدول المنتدبة من تاريخ الحضارات القديمة في الوطن العربي، في العشرينات من القرن الماضي، وأعيد إنتاجها في زمن الدول القطرية ، بالإضافة إلى الدلالات التي أخذتها في كلا المرحلتين.

(٢٢) أشير هنا إلى دول مثل السودان وموريتانيا والصومال بالتحديد وفي فترات زمنية معينة، وهنا لا يجدر بنا التعميم.

للجدل وغير استفزازية، لكنها كرستها على الطابع بانتقائية وفوقية، كما سنرى من خلال نموذج من النماذج التي اخترناها، بسبب تسلطها[٢٣] وباعها العريق في مجال إصدار الطوابع[٢٤].

إن كل مستوى من هذه المستويات الثلاثة أدى بدوره إلى التداخل والتأثير والتأثر في عملية تفاعلية شديدة الديناميكية، وخصوصاً ما يتعلق بالحيز الإبداعي في الطابع والتطور الحاصل في مجال الدلالات والمعاني في الصورة. ونشير إلى أن ما تقدمنا به ما هو إلا تصنيف اصطلاحي اعتمدناه بغية تسهيل دراستها. وخلال القرن العشرين، وهو قرن الاتصالات والتواصل بحق، أصبح للطابع واقع جديد وارتدى حلة جديدة. وتأثر بتطور المفاهيم وتسارع التقنيات، كما تعززت هواية جمع الطوابع عالمياً وعرفت رواجاً شعبياً، في صفوف غير شريحة اجتماعية.

فرنسا عام ٢٠٠١
بمناسبة حلول الألفية الثالثة

الطابع/الصورة والمضمون راهناً

يعتبر الطابع أداة من أدوات الدولة، لكنه يمتاز عن غيره[٢٥] بفعاليته العالية في الترويج عن صورتها، بالدرجة الأولى، وعن الأهداف الوطنية عبر الإصدارات[٢٦] العادية أو التذكارية[٢٧]. ويشكل مظهره الرصين والمتحفظ بعداً إيجابياً إضافياً ينعكس على قوته التفاعلية ويكرسه نتاجاً بارعاً للمؤسسة السياسية – الاجتماعية. ويتشكل

(٢٣) انتهجت بعض الدول القطرية السياسة نفسها بعد أن نالت استقلالها، بانتظار أن تتم المصالحة مع نفسها وشعبها وثقافته وتاريخه.

(٢٤) أيام الانتداب في لبنان وسوريا، صدرت الطوابع شبيهة، من حيث الشكل، بطوابع دول أخرى منتدبة من قبل فرنسا، وسيطر موضوع الجغرافيا والحضارات القديمة على معظمها.

(٢٥) مثل العلم والنشيد والنقود والمنشورات .

(٢٦) A criteria for UK commemorative issues: Tony Benn, the Postmaster General in Mid-1960s

(٢٧) التى تكرم المناسبات الوطنية والعالمية والأعياد السنوية المهمة ومساهمة الدولة في مجالات العلم أو الفنون وفي المناسبات التي تكرس مشاركة الدولة في النشاطات أو الهموم الدولية .

مضمون الطابع بالإجمال من ثلاثة مفاهيم متداخلة هي **القومية/الوطنية والهوية الثقافية وسياسة الدولة**. وإن لعبت أحياناً الترجمة الفنية لهذه المفاهيم دوراً في تغليب عنصر على آخر؛ فيكون ذلك شكلياً، ولا يدخل في التركيب البنيوي العلائقي فيما بينها. وهذه المفاهيم المرتكزات هي الوعاء الذي تنهل منه الدولةُ الرموزَ، وتعيد تشكيلها بعملية ممنهجة ودعائية، وتبعثها رسالة محلية وعالمية .

تخولنا نظرية التواصل العامة القدرة على فهم كيفية نقل رسالة من المرسِل إلى المرسَل إليه بواسطة نظام رموز اصطلاحي توافقت الجماعة عليه. ولا بد هنا أن نؤكد على أن كل عنصر من عناصر التركيب الفني للصورة/ الطابع يسهم في تكوين المعنى المقصود إبلاغه؛ أي الرسالة، وذلك عبر بناء صورة ذهنية ما. ولا يرتكز هذا الأمر فقط على كيفية ورود الرموز بشكل منفصل، لكلٍّ منها دلالاته، بل على الديناميكية التوليفية القائمة فيما بينها[٢٨]. أما العنصر الأهم، فهو مشروعيتها كونها صادرة على وثيقة رسمية. وهنا قد تتبادر إلى الذهن مقارنة الطابع بالنقود، لكنه سيتغلب عليها فوراً؛ فهو يتمتع بالحيوية الزائدة كونه أكثر تنوعاً وتحرراً منها بسبب الكم المتميز من الرموز التي يحويها عبر إصدارات سنوية عديدة؛ وهو الرسول الموجه إلى الداخل والخارج في آن معاً. أما التضاد بين الداخل والخارج وكيف السبيل لتوجيه رسالة واحدة لكلاهما بالرغم من التفاوت الثقافي الكبير، وحتى لو اعتبرنا أن غالبية الخارج هي الدياسبورا المهاجرة في كل أصقاع المعمورة، ففي هذا الحيز بالذات يكمن التحدي الحقيقي للدولة؛ خصوصاً أنه بات للمهاجرين ثقافتهم الموازية وترجمتهم المختلفة للرموز والرسائل، فكيف إذا ما تعلق الأمر بشعوب أخرى وثقافات مختلفة؟

نرى في السياسة التي تنتهجها الدولة في إصدار الطوابع[٢٩]، أنها لعبة أشبه ما تكون برقصة التانغو. إذ تكون هي أحد الراقصين في حين يكون الشريك الآخر هو «شعبها»، واستطراداً نفسها بمقياس احترامها لهذا الشعب أو بتجاوزه. أما السلطة غير الفاعلة أو المتفاعلة مع شعبها، فقد تنتج طابع / صورة باهتة أو غير ذي دلالات حقيقية. وفي الإجمال، وفي كل الحالات، أصبح هذا المنتوج الطوابعي «صورة ذهنية» مبتغاة و«مروتشة» ودوماً زاهية[٣٠]، تبتعد أو تقترب من الحقيقية بحسب مقياس الديمقراطية فيها أولاً، والمؤشر عن أصالة الهوية الثقافية ثانياً . وهنا يبرز المنهل الثاني الذي يغذي الطابع بالرموز / الدلالات وهو الأهم، والذي يتفوق على القومي/

(٢٨) فمثلاً ورود رمز شجرة الأرز مع جندي لبناني على الطابع لها دلالة مختلفة حين ورودها مع أطفال يتزلجون أو مع إيراد تعبير المحافظة على الثروات الطبيعية أو البيئة.

(٢٩) في الفضاء التقريري لموضوع الطابع والأجندة الخاصة به والموافقة على تصميمه.

(٣٠) أسوة بكل أشكال الدعاية.

الوطني عند الشعوب التي تغلب لديها «الثقافة» بمعناها الواسع على «الوطني»، بمعناه الضيق، في ما يخص التواصل ذي السمة العالمية الغالبة.

نماذج

إن أياً من مجموعات الطوابع، أو بعض الإصدارات المنتقاة من دولة ما، تختزن عناصر متعددة، تشكيلاً ومضموناً، متفاوتة في التعبير والمدلولات[٣١]. ونستحضر شواهدنا من النموذج اللبناني، الذي سبق أن درسناه وقرأناه في تاريخيته وراهنيته، والذي يشكل برأينا مادة خصبة لم تدرس بعد كما يجب. لذلك سنتناول بعض الطوابع اللبنانية كنماذج تطبيقية لما تقدمت به من الناحية النظرية. وسنتناول في النموذج الأول كلاً من التشكيل والمضمون والرسالة في مجموعتين صدرت أولاهما في العام ١٩٢٥، والثانية في العام ١٩٤٢. كما سنرصد في النموذج الثاني كوحدة منتقاة من ستة مجموعات وهي كل ما صدر من طوابع تذكارية لمهرجانات بعلبك الدولية لتاريخه، والتي يمكن اعتبارها معلماً من معالم «الخصوصية الثقافية» اللبنانية. وسنختم بنموذج ثالث هو موضوع «**المرأة**» كعنوانٍ وكرمزٍ في الطوابع اللبنانية بمجملها (١٩٢٤–٢٠٠٤).

النموذج الأول:

أستعيد هنا فقرة سبق أن أدرجتها في كتاب «لبنان في طوابعه»:

«صدرت للمرة الأولى طوابع بريدية تحمل اسم «بريد لبنان الكبير GRAND LIBAN» . هذه المجموعة المؤلفة من ١٣ طابعاً تمثل مناظر لمناطق لبنانية مختلفة. القراءة السياسية لهذا القرار، المتصل بالشأن البريدي شكلاً تبين أن الإدارة الرسمية سعت ابتداءً من عام ١٩٢٥، إلى ترسيخ مفهوم «دولة لبنان

لبنان الكبير ١٩٢٥
بيروت ـ ساحة البرج

(٣١) قمت بدراسة عن الطوابع ومدلولاتها في كل من العراق ومصر ونشرت موجزين عنها في مقالتين منفصلتين. انظر نوافذ، الملحق الثقافي لجريدة المستقبل: العراق وطوابعه (٢٠٠٣/٤/١٢)، و ثورة ٢٣ يوليو والطابع المصري (٢٠٠٣/٧/١٩).

الكبير» في نفوس اللبنانيين. فهذا الإطار الجديد بات الحاضن والضامن لكافة المناطق والفئات اللبنانية وشكّل كياناً سياسياً ووحدة جغرافية»[٣٢].

في الطابع/ الصورة وتكويناتها وما يمكن استنباطه:

المجموعة الأولى[٣٣] العائدة للنموذجين المدروسين، هي عبارة عن الأرزة وتسع مناطق لبنانية، حملت أربعة طوابع رسومات لبيت الدين ودير القمر والمختارة وزحلة ؛ وهي بلدات كانت تتبع نظام المتصرفية في جبل لبنان سابقاً. وتمثل الساحل اللبناني الذي ضُمّ إلى الجبل، بستة طوابع تحمل رسومات لبيروت وطرابلس وصيدا وصور. أما الداخل، فقد تمثل بطابعين لمدينة بعلبك. وهذه المناطق الخمس التي ألحقت بمتصرفية جبل لبنان باتت تشكل معها «دولة لبنان الكبير».

لبنان الكبير ١٩٢٥
قصر المختارة

استُدعي الفنان الفرنسي جوزيف دي لا نزيير (١٨٧٣-١٩٤٤) Joseph de La Nézière من فرنسا خصيصاً لتصميم هذه المجموعة، وتم طبعها في مطابع Helio Vaugirard في باريس. وقد سبقته شهرته الذائعة الصيت في تصميم طوابع المستعمرات الفرنسية[٣٤] والملصقات الدعائية، وهو الذي خرج من رحم جمعية الفنانين المستشرقين الفرنسيين، كما هو حال العديد من الفنانين.

لم تتجاوز رسومات لا نزيير La Nézière التي حملتها هذه المجموعة، والمجموعة التي تلتها، المألوف في ما قدم للبلدات والمدن اللبنانية. فاللقطات والزوايا التي بني عليه التأليف المشهدي، كمنظر طبيعي، لم يتجاوز فيها مجمل ما قدمته المدرسة الفنية الاستشراقية التي كانت قد قدمت، منذ منتصف القرنين الثامن والتاسع عشر، رسومات العديد من الفنانين الأوروبيين، لمناطق مختلفة في لبنان مثل بعلبك وبيروت وصيدا. وأتت بعض رسوماته كأنها لقطات حديثة، ليس إلا ، وخصوصاً

(٣٢) «لبنان في طوابعه – مجموعة شفيق طالب» نصوص هدى طالب سراج، منشورات دار النهار، بيروت ٢٠٠١، ص. ٢٨.

(٣٣) تعداد طوابع هذه المجموعة هو من الرقم ٥٨ إلى ٧٠ ضمناً، بحسب الدليل العالمي للطوابع Stanley Gibbons، إذ إن تاريخ المجموعة اللبنانية يعود للعام ١٩٢٤. في بادئ الأمر تم توشيح ١٢ مجموعة فرنسية بـ «لبنان الكبير» باللغة الفرنسية ثم باللغتين الفرنسية والعربية.

(٣٤) صمم La Nézière عشرات الطوابع منذ العام ١٩١٤ لكل من السنغال وموريتانيا وفولتا العليا والسودان الفرنسي والمغرب .

رسمتي قصر بيت الدين وقصر المختارة. وكانت هذه الطوابع وما تحمله من صور أقرب ما تكون إلى الصورة الفوتوغرافية. ويمكن مثلاً مقارنة الطابع الذي حمل عنوان «زحلة» مع الصورة المشهورة التي التقطها المصور بونفيس لمدينة زحلة في العام ١٨٧٥[٣٥]. ومع الإشارة إلى أن لانزيير هو فنان أكاديمي، وفيما لو نظرنا إلى هذه المجموعة بعين ذلك الزمن، لرأيناها تسجيلية، ويمكن وصفها بأنها انطبعت بتقنية المحاكاة الواقعية التي يفرضها المنظر الطبيعي landscape ، ما عدا رسم الأرزة.

ويسجل لِـ لانزيير إبداعاته الكامنة في الإطار وتشكيله. فقد أسس لهوية فنية لازمت الطابع اللبناني لفترة امتدت إلى السنين الأولى من خمسينات القرن الماضي. وقد تأثر به الفنان كورليف، المصمم الأشهر للطوابع اللبنانية، في معظم أعماله. وطاول هذا التأثير لاحقاً كل من مصطفى فروخ وفيليب موراني. **تضمن هذا الإطار وحدات زخرفية شرقية المعالم تتمتع خطوطها بانسيابية ونمطية لتقدم تشكيلاً بصرياً متجانساً أعطت للطابع اللبناني هويته الخاصة**. وهذه الزخرفات لم تكن بعيدة عما تضمنته الطوابع العثمانية (١٩١٧). لكنها لم تشبه الطوابع العراقية الأولى (١٩٢٣). كما لم يعرفها الطابع المصري العريق[٣٦]، وإن كان قد زيّن لاحقاً بزخرفات قريبة منها بعض الشيء، وبشكل محدود جداً (١٩٢٦ و١٩٢٩).

وظهر التشكيل الحروفي الذي ابتدعه الفنان، في اسم «لبنان الكبير» باللغتين، العربية في أسفل الطابع، والفرنسية في أعلاه، لأول مرة على الطابع، ولازمه لحين ظهور اسم الجمهورية اللبنانية. وقد أعيد طبع هذه المجموعة مع إضافات مختلفة[٣٧].

في الطابع / الصورة ومعانيها:

تمثلت كل من المدن الكبيرة الأساسية التي ضمت، إلى جبل لبنان، بطابعين لكل منهما بدلاً من طابع واحد أسوة بباقي المدن والبلدات. وهي لفتة سلطوية غير بريئة، لكنها مشكورة . فبيروت هي العاصمة وطرابلس هي الحاضرة المقاومة لقيام «لبنان الكبير». أما بعلبك، فهي العمق الداخلي الذي ما كان يوماً مستقلاً عن ولاية الشام في العهد العثماني المتأخر. ونستخلص إذاً أن الهوية الجغرافية التي قدمتها وعبرت عنها الطوابع، بصورة، مذيلة بعنوان صغير باللغة الفرنسية، تكاد أن تكون الهوية الوحيدة المحسوسة والممكن التعريف بها. ويمكن القول أيضاً إن «المناطقية» هي الظاهرة

(٣٥) راجع مجموعة فؤاد دباس القيمة: Zahlé Vue général 1875 " photographies anciennes du Proche-Orient" - Fouad Dabbas˜ Le Mont-Liban, photographies anciennes. Folios 1996.

(٣٦) صدر أول طابع مصري في العام ١٨٦٦.

(٣٧) أي توشيح overprint أي إضافات مثل التعابير: إعانة اللاجئين أو رسومات لـ طائرة وغير ذلك.

المتكررة في مجمل المجموعة اللبنانية ككل[٣٨]. اجتُهد من خلال الطوابع وغيرها[٣٩] على تجذير «**المكان**» في الوعي الجماعي، وتقديمه كأحد العناصر المكونة لمنظومة الاجتماع الثقافي للجماعات اللبنانية عبر الطابع/الصورة . وحبذا لو تم رصد كيفية استقبال هذه الطوابع من قبل اللبنانيين، أو أقله نخبهم عهدذاك[٤٠].

برز لبنان، هذا الكيان المستحدث في العام ١٩٢٠، كدولة فتية، قُدّمت للعالم طوابعياً من خلال «الجغرافيا» التي تجلت عبر الإجراء التأسيسي الأول القاضي بإلحاق الجبل وضمه إلى الساحل والداخل، أو ضم مناطق له. فكانت هذه المجموعة بمثابة الرسالة السياسية الكيانية الأولى إلى الخارج والداخل في آن معاً . ولما كانت سلطة الانتداب الفرنسي وأدواتها الإجرائية قد أخضعت لبنان وسوريا لوصايتها، فقد أتت المجموعة السورية التي صدرت عام ١٩٢٥[٤١]، والتي قدمت للمناطق السورية، الموازية لمجموعتنا هذه متطابقة عدداً، وصممها الفنان لانزيير أيضاً. وكان الاختلاف الوحيد أنها لم تتضمن رمزاً لـ «سوريا» أسوة بـ «الأرزة». وهذه «الأرزة» التي توسطت العلم الفرنسي في العام ١٩٢٠ فلبننته، كانت ولا تزال **الرمز/الأيقونة** للبنان وطابعه البريدي.

في هذا الإصدار ظهرت الأرزة، لأول مرة، بفارق زمني يقارب الخمس سنوات، عن مثيلتها التي توسطت علم لبنان الكبير. وقد أضحت منذ ذلك الحين، بفضل الطوابع البريدية – العادية[٤٢] بأغلبها– رمز لبنان الأوحد. تَواتَر حضور الأرزة في العديد من الإصدارات، في أشكال وألوان متغايرة، وآخرها المجموعة التي صدرت في العام ١٩٩٨، وهي تكاد تكون الأصغر حجماً ضمن كل الطوابع اللبنانية. الحضور اللبناني في مختلف المنتديات الدولية، عبر صورة الأرزة التي حملها الطابع – ما قبل عصر الميديا –

لبنان الكبير ١٩٢٥
الأرزة

(٣٨) تكررت الطوابع التي قدمت للعديد من القرى والبلدات والمدن اللبنانية في كل المجموعة إلى يومنا هذا.
(٣٩) مثل العملة الورقية والبطاقات المصورة ..
(٤٠) لتاريخه لم يؤسس لآليات رصد ردود الفعل على الطوابع ومواضيعها.
(٤١) صدرت مجموعات عديدة قبلها، خصوصاً مجموعة الحكومة العربية (١٩٢٠) ، وتضمنت المجموعة السورية كل الطوابع الفرنسية التي تم التداول بها في لبنان وسوريا منذ العام ١٩١٩ إلى العام ١٩٢٤ بعد أن وشحت بتعابير مختلفة . انظر «سوريا» في الدليل العالمي للطوابع، Stanley Gibbons. الجزء ١٩ المعنون، الشرق الأوسط ، الصادر عام ١٩٩٦ .
(٤٢) الطابع العادي الذي يصدر كإجراء بريدي فقط، بعكس الطابع التذكاري الذي يصدر في مناسبة معينة.

جعل منها خير رمز مؤشر للدولة، لدرجة أن الاثنين تماهيا مع بعضهما البعض وشكلا ثنائية دلالية واضحة المعالم. فأصبحت الرمز الأشد تمثيلاً للحضور اللبناني – الرسمي والشعبي– كما بات لبنان خير مروجٍ لصورة الأرزة، برمزيتها الدلالية، أنى يصل البريد اللبناني.

وإن بدا تصميم المجموعة شأناً بريدياً بحتاً يتبع ما دُرج عليه في هذا المجال، نسأل، ونحن في معرض القراءة المفهومية والدلالية عن المضمون /الرسالة الذي انطوت عليه هذه الطوابع التأسيسية؟ فهل كان من الممكن أن تحوي الطوابع **معالم هوية «لبنانية» ما، غير جغرافية؟** وكيف تُصوّر **الهويات المعقدة والمتكونة عبر أحداث غير مترابطة في كيان تعددي؟** وإن كان الانفصال الجغرافي، في زمن تكوين البلاد القطرية، بعيد سقوط الدولة العثمانية، يقسم الجماعة إلى جماعات؛ فهل الاتحاد الجغرافي يجمع الجماعات ويصهرها في مجموعة واحدة؟

بالطبع، لم يكن بالإمكان أن يأتي الطابع/المضمون بأفضل مما قدمه، لسببين . أولاً حداثة الكيان الوليد، وثانياً عدم وضوح رؤية السلطة للمنظومة/الهوية، أو ببساطة عدم إبراز رؤيتها من خلال الطابع البريدي على مدى فترة الانتداب. ففي تلك الفترة بقي موضوع المناطقية هو المسيطر، أما المناسبات التذكارية فكانت حول التزلج في لبنان ومؤتمر الحرير ومعرض باريس الدولي والأيام الطبية والخط الجوي بين مرسيليا وبيروت، وأخيراً إعلان الاستقلال[٤٣]. وتبقى الرسومات التي قدمها إصدار البريد المستحق Postage due (١٩٣٠) خارج هذا التصنيف. أتت الطوابع كسجل تاريخي مُرمّز، حُروفه من تماثيل وأكاليل زهر وأرابسك في دلالية واضحة لكل من استوطن الأرض قديماً كالفينيقيين والرومان والعرب إلخ ...

واستتباعاً لمعالجتنا لموضوع الهوية بمفهومها الواسع، نتطرق لعنصر من عناصرها المكونة والأساسية المتمثل بـ «البطل القومي». فكيف قاربت السلطات الفرنسية المنتدبة موضوع «البطل» وكيف أبرزته في الدولتين المستحدثتين، اللبنانية والسورية ؟

حلّت الذكرى السنوية الأولى لإعلان الاستقلال (٢٦ تشرين الثاني ١٩٤١)، فصدرت في العام ١٩٤٢ مجموعة من ستة طوابع، تمثّل في أربع منها الأمير بشير الشهابي متجسداً رمزاً وحيداً كبطل قومي تاريخي. صمم المجموعة الفنان بول كورليف، وطبعت في المطبعة الكاثوليكية في بيروت. وإن حمل الطابعان الأخيران رسماً

(٤٣) لمزيد من المعلومات عن كل مناسبة وتاريخها وطوابعها، انظر «لبنان في طوابعه» ص. ٤٠–٥٥ .

لمنظر طبيعي، فرسم الأمير أتى كمحاولة استعادية للوحة الرائعة التي رسمها الفنان اللبناني الرائد داود قرم (١٨٥٢–١٩٣٠) . أما الإطار التزييني، الذي لم يخرج عما أسس له لانزيير، فحمل اسم الأمير وعنوان المناسبة باللغتين العربية والفرنسية؛ مؤسساً بذلك لتكريم «الشخصيات» في الطوابع. وتتسم المجموعة اللبنانية بالشحّ لحدّ التقصير في هذا الموضوع، إذ إن طوابعها قليلة جداً بالمقارنة مع إصدارات الدول الأخرى أو بالنسبة لمجموع الشخصيات اللبنانية الجديرة بالتكريم، والذين نتغنى بهم في كل مناسبة.

وكما أسلفنا، فقد ترافق اختيار السلطة المنتدبة، في أواخر أيامها، لبطل قومي هو «الأمير بشير الشهابي» مع حلول الذكرى الأولى لإعلان الاستقلال (١٩٤٢)، وتحديداً في عهد الرئيس ألفرد نقاش. هذا الانتقاء لشخصية تاريخية بارزة لم يأتِ، برأينا ، عفو الخاطر ولا هو من باب الصدفة. إذ ثمة شخصيات مرموقة أخرى ارتبطت أسماؤها بتاريخ لبنان، وبمساعي أمراء وحكام لبنان لإعلان استقلال الإمارة وتظهير صورة لبنان الدولة الموحدة. الحضور «الشهابي» المهيب والملون على طابع بريدي تزامن مع استحقاق مفصلي في تاريخ لبنان الحديث، يدفعنا للتساؤل عن سبب إغفال الحضور «المعني» على سبيل المثال لا الحصر. فشخصية فخر الدين الرزينة والطموحة التي طبعت سنوات ملحوظة وذهبية من التاريخ «اللبناني» غابت – أو تراجعت – عن وعي الفرنسيين ومعاصريهم اللبنانيين. ولكنها لم تغيّب طويلاً. إذ ما لبثت أن برزت على مسرح الحدث الطوابعي – العاكس لاهتمامات الدولة ووعيها – ابتداءً من العام ١٩٦١. سجل هذا العام ظهور الاثنين معاً، بشير وفخر الدين، على طابع صدر بمناسبة الاستقلال والجلاء. غاب بشير منذ ذلك التاريخ عن الطوابع نهائياً، بالرغم من اعتباره ركناً أساسياً في التاريخ اللبناني. أما فخر الدين فتكرر ظهوره ، في الأعوام ١٩٦٧ و١٩٦٨ و١٩٧٤. وكان ظهوره الأخير في العام ١٩٧٩ في طابع

لبنان ١٩٤٢
الأمير بشير الشهابي

لبنان ١٩٦٨
الأمير فخر الدين المعني

صدر بمناسبة يوم الجيش يحمل صورة تمثاله الذي دشن يومذاك عند مدخل وزارة الدفاع الوطني.

ومختصر القول أننا توقفنا كباحثين عند مسوِّغات اختيار شخصية معينة (بشير) بطلاً قومياً لبنانياً في أول طابع بريدي تذكاري للشخصيات، إذا ما استثنينا رئيس الجمهورية الأستاذ إميل اده وطابعه (١٩٣٧). لذا يصحّ التساؤل: هل نحن – أو بالأحرى كنا – بصدد رمز توحيدي تُستحضر صورته للتمجيد والتحشيد! لماذا لم يتسع الطابع الأول لهذين الحاكمين الرمزين؟ ولماذا حضرا معاً بعد زهاء عشرين عاماً (١٩٦١)، ولمرة واحدة يتيمة؟

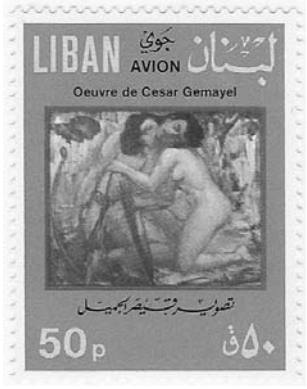
لبنان ١٩٧٩ ـ يوم الجيش
الأمير فخر الدين المعني

وهنا لا بد أن نشير إلى أن السلطات المنتدبة لم تنتهج الأسلوب عينه في كلا البلدين، أي لبنان وسوريا. ففي إجراء واضح المعالم، والغاية المرتجاة منه تتمثل في استمالة «السوريين»، كُرم كل من السلطان صلاح الدين الأيوبي والشاعر أبو العلاء المعري، وظهرا كرمزين في إصدار[٤٤] بمناسبة قيام الجمهورية السورية في العام ١٩٣٤. ولا يخفى على أحد مدى رمزية صلاح الدين وبطولاته التي تشكل مفصلاً مهماً في التاريخ العربي الإسلامي. أما الرمز الآخر، فهو الشاعر العظيم أبو العلاء المعري، وهو رمز من رموز «العروبة»، لغة وفكراً وشعراً إن لم نقل انتماءً.

فهل تكفلت السلطة بإظهار الأمير بشير الشهابي كبطل وتكريسه في الطابع / الصورة في عملية توليدية طبيعية للمخزون الوجداني اللبناني الشعبي، أم فرضتها صورة ورمزاً وطابعاً؟ ونكتفي أخيراً بالسؤال عن الآلية التي اعتمدتها تلك السلطة في استمزاج وتحديد الهوية القومية وأبطالها عند اللبنانيين عموماً؟ وهل قامت في المحصلة بتغليب رأي مجموعة ما على أراء المجموعات الأخرى؟ أسئلة محقة نعتقد أنها تدور في أفق الهوية وتحتاج إلى بحث مستفيض ومنفصل

(٤٤) مجموعة من عشرة طوابع كرمت أيضاً الرئيس السوري آنذاك محمد العابد، كما صدرت طوابع تتضمن رسومات للبرلمان السوري ومنظراً لبلودان .

لبنان ١٩٧٤
لوحات فنية
جبران خليل جبران



لبنان ١٩٧٤
لوحات فنية
قيصر الجميل

لبنان ١٩٧٤
لوحات فنية
عمر الأنسي

لبنان ١٩٧٤
لوحات فنية
مصطفى فروخ

تُولّد هذه الملاحظات نوعاً آخر من أسئلة يستأهل التوقف عندها. **فهل استعاضت تلك السلطة بتقديم مجموع شخصيات ذات منحى ثقافي وعلمي تعويضاً وبديلاً عن الشخصية القومية أو «البطل القومي»؟** ففي محاولات متقدمة كُرم عبر الطوابع شخصيتان أدبيتان وفقيه وعالم من أبناء الوطن. فصدرت مجموعة بعنوان مشاهير (١٩٧١) لكل من جبران خليل جبران والأخطل الصغير والإمام الأوزاعي وحسن كامل الصباح. وصدرت مجموعة حملت عنوان «فنانون لبنانيون» (١٩٧٤) لكل من حبيب سرور وداود قرم وجبران خليل جبران وقيصر الجميل ومصطفى فروخ وعمر الأنسي.

كما كُرّم المفكر والأديب اللبناني ميخائيل نعيمة في إصدار لافت (١٩٧٨) بمناسبة المهرجان التكريمي الذي أقيم له. وظهرت صورة الشيخ عبد القادر قباني أحد مؤسسي جمعية المقاصد الخيرية الإسلامية في بيروت وأول رئيس لها، على أحد طوابع الإصدار التذكاري (١٩٨١) بمناسبة مئوية الجمعية (١٨٧٨–١٩٧٨). وجبران بدوره، كُرّم للمرة الثالثة بمناسبة مئويته (١٩٨٣) في طوابع حملت أجمل رسوماته. وفي فترة ما بعد الطائف، برزت عناوين تحمل أسماء متنوعة مثل العالم إبراهيم عبد العال والشاعر الياس أبو شبكة ومؤسس المطبعة العربية الأولى عبد الله زخيا، فماذا نقرأ من هذا العرض ؟

إن غياب شخصيات سياسية[٤٥] – ما عدا رؤساء الجمهورية – أو أي شخصيات أخرى[٤٦] عن الطابع قد تفضي إلى دلالات معينة تعيدنا إلى إعادة التركيز على مفهوم «البطل». فهل حلت الهوية الثقافية محل الهوية القومية ؟ وإن كانت الحالة هذه فيسجل للطابع اللبناني نقلة نوعية! لكننا نميل إلى تجنب الاستنتاجات السريعة ونعاود القول إن الأمور تحتاج إلى أبحاث مستفيضة يشكل الطابع أحد وجوهها، ليس أكثر.

النموذج الثاني:

مهرجانات بعلبك

تألقت مهرجانات بعلبك طوال الفترة الذهبية من عمر لبنان. وأدت الرسالة التي اختارها اللبنانيون، مقدمةً ثمانية عشر حدثاً عظيماً في الفترة الممتدة من ١٩٥٦ إلى ١٩٧.. وعاصرت أربعة عهود رئاسية، فنالت من الدولة تكريماً رسمياً ثميناً تمثل في إصدار ست مجموعات لـ ٢٦ طابعاً بريدياً تذكارياً.

لبنان ١٩٦٦
مهرجانات بعلبك الدولية

(٤٥) مع الإشارة أنه صدر طابع بمناسبة مئوية لينين (١٩٧١) وطابع «العربسات» الذي حمل صورة صغيرة جداً لرئيس الوزراء رشيد كرامي (١٩٨٨) ومجموعة من أربعة طوابع هي الأحدث بمناسبة ذكرى مرور ٦٠ عاماً على الاستقلال حملت رسم العلم اللبناني وبخلفية ظلالية رسومات أبطال الاستقلال كان الواضح بينهم «المير مجيد ارسلان» (٢٠٠٤).

(٤٦) تعتبر المجموعة اللبنانية من أقل المجموعات التي تكرم الشخصيات لحدّ الشحّ.

لبنان ١٩٦٨
مهرجانات بعلبك الدولية

حمل كلا الإصدارين الأول (١٩٥٦)، والثاني (١٩٦٣)، توقيع الفنان بول كورليف. وتميزت المجموعة التأسيسية الأولى، والتي تشكلت من ثلاثة رسوم في ستة طوابع، بتقديم أعمدة معبد جوبيتير رفيقاً ملازماً للمناسبة فيما عدا الإصدار الأخير. ظهرت أعمدة جوبيتير مرة مع إفريز ومنحوتات لرأس أسد فوق تيجان في مقابل قناع، كرمز للمسرح؛ ومرة ثانية في مقابل كونتر باس في رمزية تعبيرية عن الموسيقى. أما الرسم الثالث، فكان لمعبد باخوس. الإصدار الثاني، الذي كان يتيماً في عهد رئيس الجمهورية فؤاد شهاب كان من طابع وحيد تمثل في مشهدية رمزية استعارية للموسيقى في ظل الأعمدة الستة. ونتساءل هنا لماذا أتى هذا الطابع باهتاً لا يشبه مجمل ما صدر من طوابع في ذلك العهد؟

لم يظهر شارل حلو، الرئيس الرابع للجمهورية اللبنانية بعد الاستقلال، على طابع تذكاري سوى مرة واحدة بمناسبة زيارة قداسة البابا بولس السادس. لكن كل الطوابع التي صدرت في عهده والتي تعتبر الأجمل والأكثر إبلاغاً، هي تكريم له لحسن اختيار مواضيعها وروعة التشكيل والتأليف الإبداعي التي اتصفت بها. وكانت الإصدارات الثلاثة التالية التي كرمت مهرجانات بعلبك ضمن هذا الإطار العام. وتعتبر بحق مشابهة لها في الروعة والفخامة وحسن الإخراج آخذين بالطبع بعين الاعتبار التحسين الحاصل في الشق التقني المستجد. أتت المجموعة التي كرمت مهرجانات العام ١٩٦٤ من تصميم Mark-Henry، والمؤلفة من ثلاثة رسوم في ستة طوابع، ذات سمة لبنانية تراثية شديدة الدلالة على مكانة الفن اللبناني في المهرجانات. فأبرزت، لأول مرة في الطوابع، الزي اللبناني بشقيه النسائي والرجالي بأحلى ما يكون. كما حضرت قلعة بعلبك على طابعين أصغر حجماً من باقي المجموعة.

حملت المجموعتان اللتان صدرتا في العامين ١٩٦٦ و ١٩٦٨ توقيع Photo State Office في بودابست. وإن جاز التعبير، فيمكن وصفهما بأنهما ارتقتا فلامستا

روح مهرجانات بعلبك وروعتها. فهي تشبهها لجهة الجلالة والإبداع؛ ولعلها تكريم لكل من عمل على إنجاحها ولكل ما قدم من عروض فنية عظيمة على أدراجها وضمن هياكلها. وفي العام ١٩٦٦، وفي ثلاثة رسوم منفصلة، ظهرت الدبكة اللبنانية والحفلات الموسيقية على مدرج معبد باخوس وجدرانه المزينة بزخرفة منوعة. وقُدم راقصا الباليه، وخطواتهما الساحرة في موازاة الهياكل والأعمدة. أما الإطار المذهب فأضفى على الصورة /التشكيل جلالاً ورونقاً حاملاً اسم المهرجانات وتاريخ الإصدار شأنه شأن كل ما صدر للمهرجانات.

وبطوابع خمسة تحمل تاريخ العام ١٩٦٨، كُرّمت العمارة، كأحد تجليات الفنون الخارقة والصامدة، والتي تميزت بها بعلبك، الحاضنة أبداً للمهرجانات. كان الإصدار السادس في عام ١٩٧١ آخر محطة تذكارية ووحيدة في عهد الرئيس سليمان فرنجية ومن تصميم M. Porada. اتسم طابعا هذا الإصدار بالرمزية والألوان القوية والغرافيك المتناغم. واحتل شعار المهرجان، الذي نعرفه اليوم، أولهما أما الثاني فكان تعبيراً تشكيلياً محوره تاج عمود من أعمدة جوبيتير.

مقولة لبنان نقطة التقاء الشرق والغرب، ألهمت السلطة المستحدَثة لتوليف رسالة ريادية تؤسس للكيان وتبلور له دوراً جديراً. واستحضرت كماً غنياً من التاريخ(٤٧) وظف كمكون فاعل من مكونات «النموذج المعصرن». كانت الآليات المعتمدة شديدة التنوع والحراك، تنمّ عن ذكاء وفطنة أولي الأمر الذين انعقدت لهم مجالات السياسة وثقافاتها، فأبدعوا في إنتاج مجالات جديدة للثقافة وسياساتها. كانت مهرجانات بعلبك في الأساس نتاجاً راقياً لهذه المفاهيم فأتت طوابعها التي تواترت عبر عهود متعاقبة، ترجمة للهوية الثقافية اللبنانية المرجوة، بامتياز. ومن ناحية ثانية، تعتبر هذه المجموعات الست تكريماً للدولة آنذاك، إذ إنها قرأت فيها عظمة الإنتاج والعمل الخلاق. فكأن الدولة تكرّم نفسها بنفسها، عبر طوابعها.

النموذج الثالث:

الطابع البريدي اللبناني والمرأة

إن مقاربتنا لموضوع المرأة في الطابع اللبناني ليس وليد صحوة جنسوية تتماهى والموجة السائدة اليوم؛ بل يهدف إلى اعتبار المرأة/الموضوع محوراً أساسياً وفعالاً يؤطر ويترجم التغيرات التي تتولد من الحراك السياسي – الاجتماعي لدى كل

(٤٧) تاريخ الشعوب وحضاراتهم التي تعاقبت على فترات طويلة ومنهم الفينيقيون والرومان والبيزنطيون والعرب الخ...

القوى الأهلية والرسمية وشبه الرسمية. وهناك بالطبع مواضيع/محاور أخرى وأساسية مثل حقوق الإنسان عامة وما يتفرع منها مثل حقوق الطفل والمرأة والعامل والمعوقين وغير ذلك .. لكن موضوع المرأة وصورتها، هما برأينا أكثر التصاقاً بهموم المجتمع ومشاغله الأساسية .

لبنان ١٩٦٨
الأميرة خاصكية

لبنان ١٩٧٤
جورجينا رزق

لبنان ١٩٧٣
أزياء لبنانية قديمة

ناضلت المرأة اللبنانية ونالت حقوقاً ملحوظة، أسوة بمصر، وكرّست صورتها المتحررة بالمقارنة مع صورة المرأة في معظم الدول العربية الأخرى. كانت الطريق إلى التحرر والديمقراطية طويلة وشاقة، وإن بنسب متفاوتة، وترتبط بالانتماء الطبقي والثقافي. ومنذ أوائل القرن المنصرم، وتحديداً منذ ولادة الكيان اللبناني الجديد «لبنان الكبير»، مروراً بالاستقلال ووصولاً إلى الجمهورية الثالثة، بعيد إعلان اتفاق الطائف، خطا لبنان في تاريخه الاجتماعي الحديث خطوات واضحة؛ وإن بدت اليوم غير كافية أو أنها لم تبلغ في صيرورتها النتائج المرجوة. ومنذ العقد الأخير من القرن العشرين، شهد لبنان كما العالم العربي بمجمله محاولات استنهاض رمت إلى بناء الدولة على أسس تحديثية تتناول العلائق والمفاهيم. لكن هذه الموجات الإصلاحية، أو التأسيسية أحياناً، شابتها صعوبات ومعوقات أدت إلى تباطؤ، وتعثر في بعض الحالات. كانت النتائج شبيهة للواقع السياسي والثقافي والاجتماعي المحلي الخاص بكل دولة. وما يعنينا هنا أن العملية التوليدية في إنتاج الصورة /الطابع ومكوناته ومناسباته المستقاة من التفاعل الحاصل بين المجتمع والسلطة قد تأثرت بدورها؛ فأتت الطوابع على شاكلتها.

ففي لبنان، تُقّدمُ المرأة نفسها – وتقدّم من قبل الآخرين – على أنها متحررة

ومتمكنة، وذات حضور اجتماعي وثقافي وعلمي متقدم. ومن جهة أخرى، من الواضح أن «السلطة» لم ترها كذلك، ولم تقدم على تكريمها، أقله في الطوابع التذكارية، إلا نادراً، وفي أربع مناسبات فقط تشكل ما نسبته ١,٢٥٪ من مجموع الإصدارات اللبنانية لتاريخه.

كانت الإشارة الأولى للمرأة اللبنانية على الطابع كتذكار في آذار ١٩٦٠، بمناسبة يومي الأم والطفل؛ تبعتها ذكرى الأمير فخر الدين الشهابي في خمسة طوابع (١٩٦٨)، نالت «خاصكية»[٤٨] الأميرة الزوجة نصيبها على طابع وحيد لتكون أول شخصية نسائية تكرم. أما الشخصية الثانية والأخيرة، فكانت الملكة المتوجة عالمياً على عرش الجمال، جورجينا رزق (١٩٧٤). ولم تحظ المرأة بطابع خاص بها إلا بحلول العام ٢٠٠٢، وبمناسبة «يوم المرأة العربية»[٤٩] في الأول من شباط. فماذا نستنتج؟

لم تكرم المرأة اللبنانية إلا وظائفياً؛ كأم أولاً ومن ثمّ كزوجة. ولم تكرم أي شخصية نسائية لبنانية معاصرة ممن تربعن على عروش الثقافة أو الفن أو النضال سوى تلك التي حملت تاج الجمال العالمي. ودون التقليل من أهمية الحدث، لكن المجموعة صدرت في العام ١٩٧٤، بعد ثلاث سنين من تتويج الملكة، يوم كانت دول العالم كله تخطط وتعمل على إصدار طابع «السنة الدولية للمرأة» (١٩٧٥)! ومن المفارقات أن يكون لبنان واحدةً من الدول العربية القليلة التي لم تصدر طابعاً للمناسبة وهي: المملكة العربية السعودية وقطر والإمارات العربية المتحدة والمملكة المغربية والجزائر. وفي المقابل، أصدرت كل من سوريا ومصر والمملكة الأردنية الهاشمية والبحرين وسلطنة عمان والكويت والعراق وجمهورية اليمن الديمقراطي وموريتانيا وتونس والسودان طوابع جميلة للمناسبة، اتسم أغلبها بالرمزية الشديدة، التي تمحورت حول الرمز/اللوغو، الذي اعتمد رسمياً للمناسبة. فلا ندري حقيقة إن كان الأمر قلة تخطيط من قبل الإدارة المعنية أم أنه ببساطة متناهية تقصير فاضح، حدث عشية الحرب الأهلية، وبالتزامن مع صدور طابع متميز بعنوان «بيروت مدينة جامعية» (١٩٧٥)! والحقيقة أن هذا الإصدار الأخير يدحض المزاعم أن الحرب الأهلية هي السبب في هذا التقصير الحاصل في موضوع «السنة الدولية للمرأة» إن من ناحية التخطيط المسبق، أو من ناحية الولادة الفعلية للطابع. لكنه بالطبع تقصير ينسحب على

(٤٨) خاصكية بنت الشيخ ظافر، زوجة فخر الدين الرابعة وأم أولاده: حيدر وبلك وحسن وفاخرة. كانت الأحب للأمير. رافقته إلى توسكانا في أيلول ١٦١٣. تعلمت الإيطالية وكانت تكتبها. لما خبا نجم الأمير، ألقي القبض عليها مع باقي زوجات الأمير، وقتلن بأمر السلطان.

(٤٩) قدم الطابع رسمياً في القصر الجمهوري بحضور اللبنانية الأولى.

كل الأطراف المعنية، وبما في ذلك فعالية النخب والقوى النسوية ومن يساندها وآليات عملها. فهي لم تستطع فرض أبسط الأمور. أو لعلها متواطئة، بشكل سلبي، بالسكوت أو بالتهاون، عما آلت أليه «المرأة» كموضوع أو عنوان على الطابع التذكاري.

قُدّم[٥٠] لنا الطابع التكريمي للمرأة العربية بحلة تشكيلية فنية تتصف بجمالية معبرة من عناصر أربعة لكل منها رمزيته ومدلولاته. ست خطوت مقسمة بين اليمين واليسار لعلها ترمز إلى قضبان؛ أما لونها الأسود فيذكّر بالفولاذ وهو الحديد الشديد الصلابة. في وسط الصورة، بين الخطوط / القضبان، وباللون الأسود إياه، ثمة تشكيل حروفي رحب لكلمة «المرأة»: تبدو «الألف» متوازية مع الخطوط، لكنها لا تلبث أن تميل لتصاحب «اللام» نحو أفق مغاير. أما باقي حروف الكلمة «المرأة» والتي نراها كوحدة تشكيلية موحدة فتتحرك عبر خطوط مرنة في أبعاد مثلثة مضفيةً عليها سمة الشخصنة. وهناك على مدى الطابع/ الصورة، أفق مفتوح يتمثّل باللون الأزرق الذي تتخلله غيوم لطيفة بيضاء، واللونان معاً يرمزان إلى السماء في دلالة بديهية للمستقبل. وباللون الأبيض تصدّر العنوان متن الطابع متخذاً حيزاً وسطياً متناغماً . وعبر ثلاثة مستويات متدرجة في الحجم نقرأ:

لبنان ٢٠٠٢
يوم المرأة العالمي

يُسجل لهذا الطابع – وعنوانه – أنه يشكل سابقة من نوعها في سجل الطوابع اللبنانية. إذ لم يظهر إي عنوان على هذه الشاكلة في أيٍ منها. أما الإطار الذي استحوذ على الحيز السفلي من الطابع فكان مشابهاً لأطر وردت على بعض الطوابع[٥١]، وأتت

(٥٠) من اللافت انعدام أي معلومات رسمية منشورة، أسوة بأغلب بلاد العالم، عن التصميم وكيفية انتقائه واسم المصمم، وعدد الطوابع المطبوعة، وغيرها من المعلومات التقنية بالرغم من ولادة هذا الطابع القيم والجميل في القرن الواحد والعشرين !

(٥١) على سبيل المثال إصدار بعنوان مبانٍ عامة (١٩٩٦).

تصاميمها كترجمة للعملية التحديثية التي طالت الطابع عموماً منذ التسعينات. أتى معنوناً – لبنان، أصفر مستطيل الشكل في مواجه لونية مع الأسود والأبيض والأزرق، الألوان الأساسية للطابع، مما أضفى حيوية بصرية على الصورة/ التشكيل ككل.

لكن الفن والتشكيل في الحيز الطوابعي[٥٢]، وما يحمل من رموز، تستوجب منا قراءة متأنية لموضوعنا متخطين العناوين والمناسبات . فعلى مستوى الصورة/ الغرافيك، ومتى وضعنا نصب أعيننا الدلالات الجندرية، نخلص إلى الملاحظات التالية:

* غاب الرمز الجنسوي في الصورة/الطابع في فترتي الانتداب الفرنسي والجمهورية الأولى (١٩٢٤-١٩٤٣). ولم تظهر المرأة/الجندر في أي من الـ ٤٥ إصداراً.

* في فترة الجمهورية الثانية (١٩٤٣- ١٩٨٨)[٥٣]، والتي تعتبر الفترة الذهبية للطابع[٥٤]، ورد الرمز الجنسوي في ٢٤ موضعاً هي :

– ثلاثة إصدارات عرضنا لها سابقاً: عيد الأم والأميرة خاصكية وجورجينا رزق.

– إصداران استنبط الرمز فيهما من الميثولوجيا، وتحديداً أوروبا[٥٥] وقصة اختطافها.

– ثمانية إصدارات متعلقة بالطفولة والرياضة والكشاف حيث أتى رمز/ صورة الطفلة مع أو بدون طفل.

– أحد عشر إصداراً، حيث كان كل إصدار لمناسبة مختلفة وضمن عناوين متعددة:

الحرف اللبنانية: مجموعة من ثمانية طوابع حمل طابع واحد منها صورة امرأة.

الأزياء: مجموعة من أربعة طوابع حمل اثنان منها صورة امرأة في زي تقليدي.

الفنانون: مجموعة من ستة طوابع لرواد الفن اللبناني ظهرت «المرأة» في اثنين منها، على لوحتين فنيتين لجبران خليل جبران وقيصر الجميل.

كما كانت هناك عناوين مثل: الشهر السياحي والصليب الأحمر والمهرجانات واليونيسف وحقوق الإنسان وغيرها.

(٥٢) يناهز عدد المجموعة اللبنانية الثلاث مائة إصداراً لتاريخه.

(٥٣) الفترة التي بدأت بعهد رئيس الجمهورية بشارة الخوري وانتهت بانتهاء عهد الرئيس أمين الجميل.

(٥٤) التي تعد طوابعها بحدود ٢٣٠ إصداراً (بدون احتساب طوابع ألأرزة والبريد المستحق أو ما أعيد توشيحه وكلها أمور متعلقة بالشأن البريدي البحت).

(٥٥) الإصدار المعنون «المؤتمر الثقافي العالمي» والإصدار المعنون «الجامعة اللبنانية في العالم» ١٩٧١.

* منذ قيام الجمهورية الثالثة (١٩٩٠– ٢٠٠٤)[٥٦]، وردت المرأة/الرمز مرة واحدة على الطابع التذكاري لمجزرة قانا، كأم منكوبة بالإضافة إلى طابع «يوم المراة العربية» الذي عرضنا له.

لبنان ١٩٦٩
الرياضة المائية

لبنان ١٩٧٣ ـ حرف لبنانية

وفي المحصلة، ماذا نقرأ عبر كل ما تقدمنا به ؟ تنبئنا هذه القراءة السريعة أن حضور المرأة/ الرمز تمثل بنتائج مغايرة بعض الشيء وأقل سلبية. في الفترة الأولى، أتى غياب المرأة / الرمز متوافقاً مع المواضيع التذكارية التي حملها الطابع آنذاك[٥٧]، مثل «مؤتمر الحرير» و«الأيام الطبية» وغير ذلك... في الفترة الثانية، وهي الفترة الذهبية للطابع اللبناني، إن من ناحية التصميم والتشكيل أو من ناحية المواضيع والعناوين، ترتفع النسبة إلى أكثر من ١٠٪ بقليل[٥٨]. ولكننا نسجل ملاحظتنا أن المرأة /الرمز غابت عن طوابع معنونة يوم العمل.

أما في الفترة الراهنة، وتحديداً بعد الطائف، لم تحضر المرأة كرمز في طابعي «يوم المقاوم» و«يوم الأسير». كما أنه لا يمكننا أن نقدم تحليلاً محدداً عن المرأة كعنوان صريح أو كرمز دون ملاحظة ما ظهر من طوابع في هذه الفترة، وهي قليلة نسبياً، ومواضيعها كانت بعيدة عن الحراك الاجتماعي مقارنة مع كل ما صدر من طوابع عربية. لكنها كانت تتمتع بمدلولات أخرى بالغة الأهمية تتعلق بمناسبات مستجدة أو استحقاقات مثل اليوبيل الذهبي أو الفضي أو مؤتمرات قمة وما إلى ذلك مما مهد لوضع الطابع اللبناني في العناية الفائقة، على أمل أن ينهض ويلحق بالركب وأن يكون

(٥٦) منذ وثيقة الطائف في العام ١٩٨٩.
(٥٧) كنا قد عرضنا لمجمل هذه العناوين في النموذج الأول.
(٥٨) إذا احتسبنا نسبة ٢٤ موضعاً من ٢٣٠ إصداراً.

رسولاً حقيقياً للشعب وتطلعاته ورموزه. وبالتركيز على موضوع المرأة، فمن الممتع استعراض الموضوع من زاوية أوسع. ونسأل هنا **هل كان لبنان في مرتبة تفاضلية وبالمقارنة مع أيٍّ من البلاد العربية في الشأن الأنثوي، وتحديداً، في الإرث الطوابعي، وفي أي فترات وبأي تشكيل ورموز وعناوين؟**

* * *

خاتمة

من الطبيعي أن نستحضر في بحثنا هذا نماذج تطبيقية للأسس النظرية التي تؤطر نظرتنا إلى موضوع الطابع والصورة الرمز وتداعياتهما. فالنموذجان المعتمدان في القسم الأول المخصص للهوية الكيانية والثقافية اللبنانية، أخذا على سبيل المثال لا الحصر. وتوخينا منهما تظهير الفكرة المحورية وإسناد الآراء والمفاهيم التي سبق ذكرها، على أمل أن يسهما – مع غيرهما من الأمثلة[٥٩]– في المزاوجة بين الشقين النظري والتطبيقي. وفي المقابل، فإن اختيارنا لموضوع المرأة يهدف إلى تبيان مكامن الخلل والنتيجة السلبية المتولدة عن تقاعص القوى الرسمية والأهلية الفاعلة، والتي عرضنا لها من خلال السياق، في بناء واستحضار صورة مرتجاة.

إن بيت القصيد الذي نبحث عنه في الطابع هو **التزاوج بين مفهومي الوطنية والهوية الثقافية** والرموز الخاصة التي استعملت للدلالة عن إي منهما، منفصلة أو مجتمعة؛ وكيف تلعب سياسات الدولة دوراً في إبراز بعضها أو طمس البعض الآخر. وهنالك عدة إشكاليات في هذا المضمار تبرز إجمالاً في الدول القطرية الحديثة[٦٠] التكوين لجهة المحاولات الدؤوبة المبذولة لخلق هوية ثقافية خاصة بها، منفصلة عما سبق، أو بغية تكثيف موروث محدد وتقديمه على غيره؛ وذلك تماشياً مع مفهوم الوطني/ القومي المستحدث مع قيام هذه الدولة، والمروّج لكيانيتها. وفي مجال بحثي آخر، يكمن التحدي في تشريح ودراسة طوابع الدول المتعددة الثقافات أو تلك التي تعرف تنوعاً ثقافياً وإثنياً، وفي تحديد الدور الذي تلعبه موازين القوى السياسية– الاجتماعية أكان توافقياً أم تصالحياً أم إسقاطياً أم تغييباً.

وفي إعادة صياغية للمادة التشكيلية في المضمون والإخراج ، يمكننا رصد الطابع البريدي **في عصر الصورة كمنتوج مرئي ذي فعالية تطويرية عالية.** وتكمن المفارقة الكبيرة والهائلة هنا في المواجهة التي تقوم بين **صورة الطابع «التقليدية»**،

(٥٩) لمزيد من الأمثلة انظر «لبنان في طوابعه» – مرجع سابق.
(٦٠) مثل معظم دول العربية وبعض دول أوروبا الشرقية سابقاً.

في **أذهاننا**، وما هو اليوم **حقيقة** وحاصل في العديد من دول العالم[٦١]، والتي قد تفسر أسباب إعراض الباحثين عن الطابع كمادة جديرة بالدرس. وقد انعكس التغير الناتج عن التطور الاجتماعي – السياسي والأدوار المتقاطعة بين الدولة وشعبها على أغلب «منتجاتها». فسقطت صفة القولبة الجامدة المعممة عن الطابع كونه أداة رسمية معتمدة لتقديم رؤى الدولة ونخبها ونقلها من المحلية إلى العالمية. واستطاع هذا الطابع أن يتفلّت من احتكار الدولة التي تفاعلت إيجابياً وعمدت مع النخب المتعددة الاختصاصات، وعبر عملية متوازنة معقدة، لتظهير وإنتاج مختلف الرموز «الثقافي» منها و«الوطني» و«القومي». كما أصبح المنتوج الثقافي المحلي «الشعبي» أكثر حضوراً في الطابع، ويمكننا رصد حالات عديدة تبدو فيها سيطرة وتفوق هذا المنتوج في بعضها[٦٢].

ونخلص إلى أن بنية الطابع التفاعلية وقوته التسويقية التي لا تزال متصاعدة، ورواج هوية جمع الطوابع بشكل مطرد أدت إلى **بروز دور جديد للطابع كمنتج للصورة**. وهذه الصورة المولّدة هي المؤهلة اليوم لتقديم مفاهيم «العالمية»، وخصوصاً تلك المرتقبة من قبل قوى المجتمع الحية، مثل حقوق الإنسان والطفولة والبيئة والحريات... وذلك في زمن خلط الأوراق والعلائق المتشابكة بين المفاهيم العامة والموروث الثقافي والخصوصيات، وتماهيها مع تداعيات الثقافات الأخرى في فضاء العولمة وفي رحاب ما يطلق عليه «القرية الكونية».

وختاماً، نطرح التساؤلات التي تأتي كمحصلة لما سبق من عرض نظري وملاحظات منهجية: ترى هل سيبرز منهج متكامل وواضح ومؤسس يكون الطابع محوره ؟ وهل سيتكفل هذا المنهج بتزويدنا بالإجابات يوم نسأل متى انتقل الطابع من سلطة الدولة «المحلية» إلى سلطة الدولة «العالمية» بعد أن تعولمت المفاهيم وانفتحت آفاق الهويات الثقافية؟ وكيف ساهم هذا الطابع المنمنم بدوره في إنتاج ذلك كله؟

لا تكمن مهمة الباحث في إيجاد الإجابات الشافية عن مجمل التساؤلات المطروحة، بقدر ما تتحدد مسؤوليته في الخوض في مختلف المسائل واستقراء المنسي والمسكوت عنه أو المتواري من مراحل تاريخنا. فالرؤية المعاصرة لإشكاليات أساسية وإعادة صياغة الأسئلة الوجودية بأسلوب علمي يعتمد مبدأ الاستيعاب النقدي والتجاوز،

(٦١) المقصود هنا البلدان المتصالحة مع شعوبها.

(٦٢) مثل الطوابع الكندية التي رصدت لتاريخ وتراث شعبها المؤلف من إثنيات متعددة خصوصاً الشعب الأصلي كما يسمونه كما المهاجرين. كما يمكن إدراج طوابع الولايات المتحدة الأميركية التي تمحورت حول الزنوج وتاريخهم.

وليس إحياء الماضي وتراكماته، هي التي تدفعنا لهذه القراءة النقدية للذهنية الرسمية أو الإدارية التي تم التعاطي بها لإصدار طوابعنا البريدية التذكارية، وبخاصة تلك التي تكرم رموزنا وأعلامنا وشخصياتنا القومية.

إن دراسة الطابع العربي في سياقه التاريخي وفي دلالاته الرمزية موضوع مستجد وغير تقليدي في عالمنا العربي. وينبغي أن يتخذ هذا المجال منحى علمياً كي يُؤتى ثماره، ويؤسس لحيز معرفي خاص به، ويندرج بالتالي ضمن منظومة الدراسات الإنسانية. وهذا ما سعيت إلى تحقيقه، فاستنطقت الوقائع التي توفرت بين يدي، وأخضعتها لعين النقد والتحليل، وخرجت بهذه الخلاصات والتساؤلات التي أضعها بتصرف قارئاتنا وقرائنا العرب. وأتمنى أن ينبثق هذا المجال المعرفي الجديد الذي من شأنه أن يقدم حفريات هامة وجديدة تعين على قراءة معاصرة لمنمنماتنا البريدية، ومن خلالها لمختلف مراحل تاريخنا الحديث خدمة للثقافة العربية.